

Notes sur l'activité en Bas-Valais de Giorgio Bernardi et Gerolamo Roncho sculpteurs ossolans du XVII^e siècle

Gaëtan CASSINA

L'existence de sculpteurs ossolans, attestés du XVI^e au XVIII^e siècle et constituant ce qu'il est convenu d'appeler une école, est connue depuis quinze ans seulement¹. Sans prétendre bouleverser l'histoire de l'art des régions alpines, cette découverte récente fait justice d'anciennes hypothèses, qu'on avait progressivement érigées en dogmes. Ainsi, les retables baroques de l'Ossola, longtemps regardés comme suisses², étaient naguère encore considérés comme influencés directement, sinon exécutés par des maîtres valsésiens³. Or, quelle que soit son évidente parenté avec l'art des régions voisines, la sculpture sur bois ossolane témoigne d'une autonomie certaine dans son caractère et dans son développement. Et si, à la fin de l'époque gothique, l'Ossola, aussi bien que le Valsesia, importe du nord ses retables d'autels⁴,

Abréviations :

- AASM : Archives de l'Abbaye de Saint-Maurice.
AC : Archives communales.
AEV : Archives d'Etat du Valais, Sion.
Ann. val. : *Annales valaisannes*.
AP : Archives paroissiales.
BWG : *Blätter aus der Walliser Geschichte*.
Ill. oss. : *Illustrazione ossolana*, Domodossola, dès 1959.
Kunstführer : *Kunstführer durch die Schweiz*, 5^e éd., publiée par la Société d'Histoire de l'Art en Suisse, t. 2, Zurich/Wabern, 1976, 726 p., ill.
Oscellana : *Oscellana, Rivista illustrata della Val d'Ossola*, Domodossola, dès 1971.

¹ Grâce aux recherches de Tullio Bertamini, publiées sous la forme d'articles monographiques (artistes, sites et monuments) successivement dans *Ill. oss.* (de 1964 à 1969) et dans *Oscellana* (à partir de 1971), cités en notes *infra*.

² BERTAMINI, *Maestro Giulio Gualio di Antronapiana (un artista ossolano sconosciuto)*, dans *Ill. oss.*, 1964, fasc. 2, pp. 5-12, spéc. pp. 5-7 (cité *infra* BERTAMINI, *Gualio*).

³ Casimiro DEBIAGGI, *Gli altari lignei valsesiani*, dans *Atti e memorie del terzo congresso piemontese di antichità ed arte, Congresso di Varallo Sesia, settembre 1960*, Turin, [1962], pp. 123-142, spécialement p. 135.

⁴ DEBIAGGI, *Gli altari lignei valsesiani*, p. 125 et fig. 1, sur la base du catalogue de la pinacothèque de Varallo Sesia établi par M. Rosci, donne pour origine le Valais, pourtant

il devient exclusivement exportateur — de sculptures et de sculpteurs — au cours des XVII^e et XVIII^e siècles.

Eclipsée jusqu'ici par l'étude des maîtres locaux⁵, l'identification des œuvres ossolanes conservées dans le Haut-Valais, qui en est à ses débuts⁶, ménage sûrement d'agréables surprises aux futurs chercheurs. Tout indique en revanche que le Valais central n'offre pas dans ce contexte les mêmes probabilités de découvertes⁷. Tandis qu'en Bas-Valais, où l'on ne s'y attendait guère, des travaux préliminaires encore très incomplets nous ont révélé le passage au XVII^e siècle de sculpteurs provenant de l'Ossola et le séjour prolongé, au siècle suivant, d'un de leurs successeurs. Réservant à ce dernier une étude ultérieure, nous vouons les présentes lignes à ceux qui l'ont précédé en terre chablaisienne, au cours de la seconde moitié du XVII^e siècle.

Giorgio Bernardi à Saint-Maurice : le maître-autel de Saint-Sigismond (1661)

Après un XV^e siècle encore mal connu⁸, la sculpture ossolane atteint l'un de ses sommets à la fin du XVI^e avec les Merzagora⁹ de Craveggia (Val

lui-même importateur à ce moment-là, cf. Rudolf RIGGENBACH, *Les œuvres d'art du Valais au XV^e et au début du XVI^e siècle*, trad. par A. DONNET, dans *Ann. val.*, 1964, pp. 161-228 ; plus prudent, T. B[ERTAMINI], *Il trittico cinquecentesco della cascata del Toce è stato trafugato*, dans *Oscellana*, 1975, pp. 187-188, propose une provenance « de la Suisse voisine ou d'Allemagne » pour l'un de ces ensembles gothiques.

⁵ Othmar STEINMANN, *Der Bildhauer Johann Ritz (1666-1729) von Selkingen und seine Werkstatt*, dans *Vallesia*, t. VII, 1952, pp. 169-363 ; idem, *Der Bildhauer Anton Sigristen von Brig († 1745)*, dans *Vallesia*, t. IX, 1954, pp. 195-270 ; Walter RUPPEN, *Post- oder Nachgotisches im Goms*, dans *BWG*, 1974, pp. 57-64 ; id., *Barocke Heilige aus Holz*, dans *Das Holz im Oberwallis*, Viège, 1975, pp. 145-151 (*Geschichte, Kultur und Wirtschaft*, publ. sous la dir. de Louis CARLEN, t. IV) ; id., *Von Untergommer Bildhauerwerkstätten des 17. Jahrhunderts*, dans *Vallesia*, t. XXXIII (*Mélanges Donnet*), 1978, pp. 399-406 ; Eugen STEINMANN, *Der barocke Schnitzaltar von Gspon-Staldenried, die Frage nach seinem Meister*, dans *Vallesia*, t. XXXIII (*Mélanges Donnet*), 1978, pp. 439-442.

⁶ BERTAMINI, *Maestro Giorgio de Bernardis di Buttogno*, dans *Ill. oss.*, 1966, fasc. 1, pp. 7-18, spéc. pp. 15-16 (cité *infra* BERTAMINI, *Bernardis*) ; *Kunstführer*, p. 345. Nous revenons sur la question *infra*.

⁷ Pendant environ un siècle, dès le premier quart du XVII^e, le « marché » de la sculpture est en quelque sorte monopolisé à Sion par des artistes provenant principalement du nord et du centre de la Suisse, cf. Othmar CURIGER, *L'hôtel de ville de Sion (1657-1665)*, dans *Vallesia*, t. XV, 1960, pp. 92-94 ; entre 1690 et 1725, on les mande aussi bien à Münster, à Bürenchen et à Loèche, qu'à Monthey et dans l'Entremont, à Bagnes, Liddes et à l'Hospice du Grand Saint-Bernard : W. RUPPEN, *Das Obergoms, Die ehemalige Grosspfarrei Münster, Bâle*, 1976, pp. 68, 77-78 (*Die Kunstdenkmäler des Kantons Wallis*, t. I. *Die Kunstdenkmäler der Schweiz*, t. 64) ; STEINMANN, *Ritz*, p. 233, n. 5 ; AC Monthey, D 412 ; AC Bagnes, P 367 et 370 ; AP Liddes, N 2 et 3/1 ; AEV, AV 104/61. Nous en traiterons dans un autre contexte.

⁸ A côté des œuvres gothiques venues du nord, précédemment évoquées, on ignore par exemple l'origine du « maître de Crevola », sculpteur sur pierre, cf. Gian Franco BIANCHETTI, *Il capolavoro del maestro di Crevola*, dans *Oscellana*, 1976, pp. 145-158 ; id., *Le opere civili del Maestro di Crevola*, dans *Oscellana*, 1977, pp. 113-122.

⁹ BERTAMINI, *I Merzagora di Craveggia, Maestri dei legnamari ed i misteri di S. Bartolomeo di Villadossola*, dans *Ill. oss.*, 1964, fasc. 1, pp. 7-12 (cité *infra* BERTAMINI, *Merzagora*), mentionne un premier sculpteur sur bois de cette famille autour de 1500.

Vigezzo). Alors que le début du XVII^e marque un certain retrait, l'âge d'or des maîtres de l'Ossola s'étend du deuxième tiers de ce siècle à la fin du XVIII^e.

Le premier sculpteur important de cette période est Giorgio Bernardi¹⁰ de Buttogno (Val Vigezzo). Né vers 1606, il dirige un atelier à Domodossola de 1648, au plus tard, à 1661/64, mais son activité est attestée à partir de 1643 dans l'Ossola. Sur la base d'indices sérieux, Tullio Bertamini, l'inventeur de l'école ossolane, suppose que Bernardi peut avoir exercé son art dans le Haut-Valais et à Sion dès avant 1651, sinon même entre 1630 et 1643 déjà, ainsi qu'après 1661/64, où il s'absente de Domodossola, jusqu'à son décès, vers 1670. Lacunaire, l'état de nos connaissances n'interdit cependant pas de retoucher quelque peu cette première esquisse des relations entre Giorgio Bernardi et le Valais.

Bernardi n'a peut-être pas séjourné en Valais avant 1648, mais il a exécuté toute une série de commandes passées par le grand Stockalper de 1648 à 1651 : le maître-autel de Glis¹¹, ouvrage considérable dont il ne reste rien de connu à ce jour ; le retable de la chapelle de la Vierge¹² à Glis également (*Englisch-Gruss Kapelle*) ; d'autres menus travaux enfin, sans compter des fournitures de tissus achetés à Milan par le sculpteur. Comme nous l'apprennent des bribes de correspondance, Bernardi œuvrait la plupart du temps dans son atelier de Domo, et ne se rendait en Valais que pour préparer le travail (mesures, etc.) et installer les pièces achevées. Les marchés prévoyaient toutefois l'éventualité et les modalités pratiques d'ouvrages réalisés à Brigue ou à Glis même. En 1656, le maître de Buttogno participa encore à l'aménagement de la chapelle des Trois Rois, dans le palais Stockalper de Brigue¹³.

Gaspard Stockalper, gouverneur de Saint-Maurice en 1646-1648, développe singulièrement ses relations, commerciales avant tout, avec le Bas-

¹⁰ BERTAMINI, *Bernardis*, dont nous extrayons les renseignements donnés *infra* ; compléments à son œuvre chez BERTAMINI, *Santo Stefano di Crodo*, 2. *Dalla chiesa romanica a quella moderna*, dans *Oscellana*, 1976, pp. 67-76. Parmi les différentes graphies du nom de l'artiste (de Bernardis, de Bernardi, Bernardo, Bernardi), nous avons donné notre préférence à celle qui revient pour ainsi dire exclusivement dans les documents valaisans et qu'utilise l'intéressé lui-même pour signer : *Giorgio Bernardi integratore*, cf. *infra* n. 11-13.

¹¹ Brigue, Archives Stockalper, nos 2654, 2670, 2693, 2745, 2798, 2806, 2812, 2822, 2823, 2825, 2827, 3041, 3051 ; L 11, fol. 70v, 72r-v, 78r-v. — ... Sans savoir encore de qui il s'agissait exactement, Peter ARNOLD, *Kaspar Jodok Stockalper vom Thurm 1609-1691*, t. I, Mörel, [1952], pp. 150-151, donne quelques détails des marchés passés entre Stockalper et maître « Georgio Bernardo von Vigez ». Les textes mentionnent un *tabernacolo*, bien qu'il s'agisse de tout l'autel, peut-être en raison de la morphologie du retable, sorte de tabernacle monumental comme ceux conservés dans l'Ossola, et appelés aujourd'hui encore *ciborii*. Cf. *infra*. Sur l'église de Glis agrandie, séparée de Naters et érigée en paroissiale en 1642 — elle le restera pour Brigue jusqu'en 1957 —, cf. *Kunstführer*, pp. 338-340.

¹² Brigue, Archives Stockalper, nos 2824, 2837, 2889, 3501 ; L 11, fol. 72v. ARNOLD, *Stockalper*, loc. cit., identifie la chapelle de la Vierge dont il est question dans les documents avec l'*Englisch-Gruss Kappelle* (de la Salutation angélique), bâtie en 1647 ; cf. aussi *Kunstführer*, p. 340 ; restauration prochaine envisagée, et mention de l'autel de Bernardi dans *Walliser Bote*, n° 15, 19. 1. 1979, p. 7.

¹³ Brigue, Archives Stockalper, n° 3723 ; L 11, fol. 99r.

Valais au cours des trois décennies suivantes¹⁴. Le chanoine Joseph-Tobie Franc, curé de Saint-Maurice depuis 1654, figure parmi les bonnes connaissances du « roi du Simplon », qui aurait favorisé son accession au trône abbatial en 1669¹⁵.

Le 13 décembre 1661, on met en place le maître-autel, aujourd'hui disparu, de Saint-Sigismond, église paroissiale de Saint-Maurice, que le curé Franc avait payé de ses deniers et avec l'aide de deux legs pieux¹⁶. Quelque six mois plus tôt, en la même église, *Georgius Bernardy*, sculpteur milanais, avait assisté en qualité de parrain au baptême d'Henri, fils d'Etienne Richard, peintre « bourguignon », c'est-à-dire franc-comtois¹⁷. Cette rencontre de deux artistes provenant d'horizons opposés ne saurait mieux s'expliquer, à une date où le retable doit être en chantier, que par leur étroite collaboration à cette entreprise.

Diverses circonstances historiques laissent présumer que Stockalper n'a peut-être pas été étranger à la venue de Bernardi en Agaune, suggérant par exemple au chanoine Franc le choix de ce sculpteur qu'il connaissait bien et dont il appréciait les compétences¹⁸. De toute façon, aucun sculpteur n'habite alors Saint-Maurice, où l'abbé Jean-Jodoc de Quartéry avait mandé de Sion, l'année précédente, le maître Barthélemy Ruoff, apparemment pour un

¹⁴ L'inventaire des Archives Stockalper, dont un exemplaire se trouve aux AEV, donne un aperçu de l'importance du Bas-Valais pour Stockalper ; cf. d'autre part, sur le personnage, outre ARNOLD, *op. cit.* et t. II, Mörel, 1953, Jules-Bernard BERTRAND, *Gaspard Stockalper de la Tour (1609-1691) un grand Seigneur Valaisan au XVII^e siècle*, dans *Ann. val.*, 1930, pp. 1-48, et Hans Anton VON ROTEN, *Die Landeshauptmänner von Wallis 1616-1682*, dans *BWG*, 1969/70, pp. 89-100.

¹⁵ AASM, Acta regiminis Tobiae Franc abbatis saeculi XVII, p. 38 : 1671, 15 août ; « Ouy Monseigneur vous avez voulu que je fusse prélat, soustenés donc mon party » (lettre de l'abbé à G. Stockalper, grand-bailli). Cf. aussi BERTRAND, *Stockalper*, pp. 24-26 ; J.-E. TAMINI et Pierre DÉLÈZE, *Nouvel essai de Vallesia Christiana*, Saint-Maurice, 1940, p. 450.

¹⁶ AP Saint-Maurice, Registre des baptêmes, 1659-1664, p. 58 : 1661, décembre ; *Decimâ tertiâ huius mensis erectum est opus magni altaris, quod construi fieri expensis meis, ac legatis factis ad id a nobili domino Jacobo Quartery castellano agaunensi, et ab honorabili Joanne Morisod, qui legarunt, primus 500 florenos, secundus vero 300 florenos, reliquum vero suppeditavi ad valorem 1350 florenorum, idque factum sit ad maiorem Dei gloriam et Beatorum martyrum Sigismundi regis, Gistaldi, et Gondebaldi filiorum eius. Amen. Amen.*

Joseph Thobias Franc C. R. ac pastor agaunensis.

Quand ce retable a-t-il été éliminé ? *Kunstführer*, p. 398 : église reconstruite 1712-1717 ; AC Saint-Maurice, R 75, pp. 52, 82 : en 1747 et 1749, on effectue des paiements pour le grand autel.

¹⁷ AP Saint-Maurice, Reg. des baptêmes, 1659-1664, p. 42 : juin 1661 ; *Decimâ nonâ baptisatur Henricus filius magistri Stephani Richard pictoris, et Joannae Franciscæ Faure coniugum burgundiorum, quem susceperunt magister Georgius Bernardy sculptor mediolanensis et Jacquemetâ du Bois burgunda.*

Richard a travaillé la même année pour l'abbé de Saint-Maurice, Jean-Jodoc de Quartéry : AASM, Livre de comptes de J.-J. de Quartéry, 1657-1662 : 1661, 17 mai, « au peintre Richard pour avoir fait mes armoiries en mon poisle, 1 écu » ; 1661, 8 décembre, « à monsieur Richard peintre pour les armes de Bagnes, 4 écus et 10 batz ». Un tableau de l'Enfer signé et daté « E. Richard 1653 » est conservé à Sion, dans l'église de Valère.

¹⁸ Brigue, Archives Stockalper, nos 4477, 4529, 4575 : en janvier 1661, Stockalper doit s'être rendu en Bas-Valais pour l'entrée en fonction de son gendre, Peter de Riedmatten, comme gouverneur de Monthey ; il séjourne à Monthey ou Vouvry en juin, et il reçoit en décembre une lettre du chanoine-curé Franc, au sujet d'un fief.

travail de restauration¹⁹. Ainsi, Giorgio Bernardi aurait renoué à près de soixante ans avec les habitudes de l'artiste itinérant qu'il avait été durant sa jeunesse²⁰. Faute de preuves, on ne saurait pourtant exclure le transport peu vraisemblable, mais non impossible, de tout l'autel depuis Domodossola²¹. Car on ignore si Bernardi quitte son pays en 1661 déjà, ou seulement vers 1664²².

En tout cas, cet intermède bas-valaisan complète à point nommé la carrière du sculpteur, qui s'est poursuivie, semble-t-il, voire achevée à Naters. Pour la plus ancienne église paroissiale du dizain de Brigue, reconstruite à partir de 1659 pour la nef et de 1661 pour le chœur²³, Giorgio Bernardi aurait créé le retable du maître-autel, daté 1667 mais remanié ultérieurement²⁴. Il pourrait aussi être l'auteur de deux autels secondaires, placés dans les chapelles latérales formant une sorte de transept : celui de la sainte Trinité, au nord, de 1663, et celui du Rosaire, de 1669, au sud²⁵, qui ont également subi quelques transformations. Certaine parenté stylistique avec le maître-autel y est sensible, de même qu'avec les œuvres de Bernardi conservées dans l'Ossola²⁶. On ne doit pas manquer de signaler enfin la différence manifeste tant dans la conception que par la qualité, entre ces retables et ceux que produisent les ateliers haut-valaisans à cette époque²⁷.

Cette ultime tranche de l'activité de Giorgio Bernardi doit encore être ou prouvée par des textes, ou mieux étayée par une analyse approfondie. Elle revêtirait dès lors une importance précédemment insoupçonnée pour l'histoire de la sculpture baroque en Haut-Valais, au XVII^e siècle. Il resterait en outre

¹⁹ AASM, Livre de comptes de J.-J. Quartéry, 1657-1662 : 1660, 26 octobre ; « J'ay donné à maître Bartholomé sculpteur de Syon pour l'Image de la S. Vierge de Notre-Dame du Sex, 22 florins ». Il doit s'agir de la statue romane, longtemps considérée comme copie du XVII^e siècle, cf. Brigitta SCHMEDDING, *Romanische Madonnen der Schweiz, Holzskulpturen des 12. und 13. Jahrhunderts*, Fribourg, 1974, pp. 44-46, 154. (*Scrinium Friburgense*, 4.) Cet appel à un maître établi à Sion pourrait s'expliquer par le long séjour de l'abbé Quartéry (1633-1652) dans la capitale, que perpétue à la cathédrale un bénitier portant ses armes, cf. Léon DUPONT LACHENAL, *Jean-Jodoc de Quartéry (1608-1669), Chanoine de Sion et abbé de Saint-Maurice. Recherches sur sa vie et ses œuvres*, dans *Vallesia*, t. XXVI, 1971, pp. 131-186, spéc. pp. 137-140 et pl. II. Sur l'œuvre principale de Ruoff, cf. Bernard WYDER, *Les stalles de Valère*, Sion, 1975, 128 p., ill., spéc. pp. 16-20. (*Sedunum Nostrum, Annuaire n° 5*). Nous revenons *infra* sur les sculpteurs signalés à Saint-Maurice au XVII^e siècle.

²⁰ BERTAMINI, *Bernardis*, pp. 8-11 (1643-1646, dans l'Ossola).

²¹ Cf. *supra* l'exemple du maître-autel de Glis. Toutefois les grands déplacements d'œuvres, entre l'atelier et le lieu de pose, attestés pour la fin de l'époque gothique, cèdent le pas au nomadisme des artistes durant l'ère baroque. D'autre part, la présence de Bernardi à Saint-Maurice en juin et, probablement, en décembre 1661, constitue l'indice d'un séjour prolongé.

²² BERTAMINI, *Bernardis*, pp. 8, 16, a relevé l'absence du sculpteur à Domo en 1666, situant le départ après 1661, vers 1664. Bernardi aurait de la sorte renoncé à toute concurrence avec un ancien élève dont l'installation à Domo comme chef d'atelier remonte au plus tard à 1665, cf. *infra*.

²³ *Kunstführer*, p. 344.

²⁴ *Ibid.*, p. 345, et BERTAMINI, *Bernardis*, pp. 15-16.

²⁵ Dionys IMESCH, *Die Kirche von Naters*, dans *Walliser Jahrbuch*, 1941, pp. 28-31 (dates et ill.).

²⁶ BERTAMINI, *Bernardis*, pp. 9, 11 (ill.).

²⁷ RUPPEN, *Das Obergoms*, pp. 105 (fig. 91), 106-107, 160 (fig. 124), 161, 413 (fig. 347) ; *id.*, *Von Untergommer Bildhauerwerkstätten*, fig. 11-13.

à déterminer si ces œuvres ont exercé quelque influence sur les artistes de la région, ce qui, à première vue, ne semble pas être le cas.

Dans le Bas-Valais, ouvert à toutes sortes de courants par sa situation géographique et historique particulière, le passage de l'Ossolan ne pouvait laisser — faute de maîtres locaux — d'autre empreinte que son œuvre-même, hélas ! perdue, liée pour quelque temps à un souvenir heureux favorisant le recours, plus tard, à l'un ou l'autre de ses compatriotes.

Gerolamo Roncho à Vouvry : le maître-autel de Saint-Hippolyte (1679-1680)

L'autre grand maître de la sculpture ossolane du XVII^e siècle, Giulio Gualio²⁸ (1630-1712) d'Antronapiana (Val d'Antrona), a été formé par Giorgio Bernardi : en 1656, il est le plus vieux des cinq sculpteurs occupés par celui-ci à Domodossola²⁹. A maints égards, on peut le considérer comme le véritable successeur de son ancien patron : dirigeant, au plus tard dès 1665, un atelier installé à quelques pas de celui, désormais abandonné, de Bernardi, dans la même rue de Domo, il fera école lui aussi. Toutefois ses œuvres, conservées en bon nombre, ne débordent pas, au nord, le cadre géographique de l'Ossola, à l'exception de petites commandes réalisées pour le Haut-Valais³⁰.

Le premier document qui évoque sa qualité de sculpteur indépendant mérite toute notre attention. Il s'agit d'un contrat d'apprentissage passé le 21 mars 1665 avec Gerolamo Roncho, d'Ornavasso (juridiction de Vogogna, Etat de Milan), et prévu pour les deux années suivantes³¹. Durant ce laps de temps, Roncho s'engage à demeurer auprès de Giulio Gualio, avec tous ses biens en gage, afin de servir le maître en tant qu'aide, ou disciple, d'apprendre et de mettre en pratique l'art de la sculpture et de la dorure (*sculpture et caelature*). En échange, Gualio hébergera l'élève et le nourrira durant tout ce temps, sans oublier de lui enseigner « en bonne foi et fidèlement » l'art précité, « selon ses capacités ». S'ajoutent des clauses financières, dont il ressort que le défunt père de Gerolamo devait être le débiteur de Giulio Gualio. La durée d'un apprentissage dans ce domaine étant généralement plus longue³², il est probable qu'un nouveau contrat aura été conclu au terme du premier, en 1667³³. Néanmoins, nous ne savons rien d'autre sur ce Gerolamo Roncho, jusqu'en 1679.

Le 17 septembre 1679, en effet, les syndics de Vouvry, mandatés dûment

²⁸ BERTAMINI, *Gualio*, auquel nous empruntons les renseignements donnés *infra*.

²⁹ BERTAMINI, *Bernardis*, p. 8.

³⁰ BERTAMINI, *Gualio*, p. 7 : un crucifix et six chandeliers pour Saint-Barthélemy (dénomination paroissiale de Saas Grund).

³¹ BERTAMINI, *Gualio*, p. 7, donne l'essentiel du texte, en traduction italienne.

³² Cf. STEINMANN, *Ritz*, p. 193, n. 29 : Barthélemy Ruoff délivre à Hans Heinrich Knecht un certificat après six ans de formation passés auprès de lui (1657). BERTAMINI, *Merzagora*, p. 8, transcrit un contrat d'apprentissage de 1588, portant sur trois années ; les clauses sont en gros les mêmes qu'entre Gualio et Roncho.

³³ BERTAMINI, *Pietro Antonio Lanti di Macugnaga, intagliatore e scultore (1679-1729)*, dans *Ill. oss.*, 1968, fasc. 3, p. 3, donne l'exemple d'un contrat d'apprentissage de 1713,

par les autorités et par l'ensemble de la communauté et paroisse, établissent une convention pour la construction du maître-autel de leur église paroissiale avec maître Gerolamo Roncho, sculpteur sur bois italien, du Bourg d'Ornavasso dans l'Ossola (Etat de Milan)³⁴.

Celui-ci prend l'engagement de réaliser l'autel conformément au dessin, malheureusement perdu, qu'il a présenté³⁵, « sans aucune diminution — voire plutôt adjonction — de toutes ses pièces ». Le projet devait être aussi précis qu'évocatrice, car le texte du marché se limite à des indications d'ordre technique, sans détailler la description du retable de façon à permettre d'en imaginer facilement l'aspect³⁶. Il est bien question de portes de chaque côté de l'autel, du tabernacle, d'un « cordon de la voûte » et d'une fenêtre plus énigmatiques³⁷, mais ces différentes parties ne sont mentionnées qu'en raison de leur ornementation et de leur polychromie : fond rouge sur préparation au gypse ou au plâtre (craie « apprêtée et composée »), dorure abondante « à dite de maître » selon l'usage, faux-marbre, festons et autres motifs mis en couleurs, toutes les pièces devant être rapportées « au vif »³⁸.

Les matériaux nécessaires, bois et fer, seront fournis sur place par les syndics, au nom de la communauté, avec les outils, plus un chariot de vin rouge et un quintal de fromage³⁹.

Pour ce travail, à exécuter dans le délai d'un an à partir du 30 novembre 1679, Roncho recevra 65 pistoles d'Espagne⁴⁰ (ou leur contre-valeur), dont

prévu pour deux ans, et renouvelable sur de nouvelles bases à cette date, l'élève devant être en mesure alors de collaborer à l'ouvrage du maître, chez qui sa présence est attestée jusqu'en 1718 au moins. Sur Lanti et son disciple, Albasino, cf. *infra*.

³⁴ AC Vouvry (déposées aux AEV), Pg 356, dont nous donnons en *annexe* le texte original, auquel nous renvoyons le lecteur. Nous nous sommes permis de moderniser l'orthographe dans les citations que nous en tirons *infra*. L'église paroissiale de Vouvry, Saint-Hippolyte, avait été reconstruite à la fin du XV^e siècle (chœur achevé en 1488, nef commencée en 1493), cf. Marcel GRANDJEAN, *Architectes du Vieux-Chablais à la fin de l'époque gothique*, dans *Vallesia*, t. XXXIII (*Mélanges Donnet*), 1978, pp. 241-242.

³⁵ C'est le cas ordinaire, au XVII^e siècle, que le sculpteur travaille d'après un dessin qu'il a fait lui-même ; c'est un bon indice, lorsque le projet n'est pas conservé, qu'il a été exécuté, tandis qu'une esquisse nous parvient souvent parce qu'elle n'a pas été retenue pour la réalisation ; cf. André DONNET, *Deux esquisses de retables baroques valaisans*, dans *Genava*, n. s., t. XI (*Mélanges Blondel*), 1963, pp. 505-517.

³⁶ On ne dispose d'aucune indication sur les grandes lignes de la construction et sur l'iconographie, par exemple. Il en allait parfois autrement, cf. STEINMANN, *Ritz*, pp. 349-350, où la description supplée certainement l'absence de croquis.

³⁷ Si l'on connaît bien des exemples de ces portes latérales, par lesquelles on passait derrière autel et retable, le cordon de la voûte n'est pas un terme aussi clair : s'agit-il des nervures de la voûte gothique, à stuquer et harmoniser de la sorte, en les dorant, avec le nouvel autel ? Ou des arêtes d'une coupole simulée, telle qu'on en voit au faite des grands *ciborii* de Gualio, par exemple ? Ou encore des volutes de baldaquin comme celles du tabernacle, mais qui coifferaient tout le retable ? De même, la fenêtre citée semble faire partie de l'autel, mais on ne peut exclure, comme pour la voûte, qu'il s'agisse d'une partie de l'architecture de l'église à intégrer au nouvel aspect du chœur.

³⁸ C'est-à-dire bien jointes et appliquées.

³⁹ Ce sont les conditions courantes de travail, encore que les outils (lesquels ?) ne soient pas toujours mis à disposition par le maître de l'ouvrage. Comme il n'y a pas d'allusion au gîte, on pourrait se demander si Roncho travaillait à Vouvry, ce que paraît pourtant indiquer la livraison des fournitures « sur la place ».

⁴⁰ Cette somme est considérable. A titre de comparaison, dans le même domaine, notons qu'en 1642, à Vionnaz, un tabernacle de cinq pieds de roi de haut, polychromé et

la moitié en denrées : au début de l'ouvrage, et six mois plus tard, on lui livrera les denrées, dont la nature n'est pas spécifiée ; l'argent seulement le 30 novembre 1680, une fois la besogne achevée à la satisfaction des maîtres de l'œuvre⁴¹.

L'intérêt de ce document, amoindri par la disparition de l'esquisse qui l'accompagnait, serait encore affaibli par la perte du retable lui-même⁴², si le tabernacle, fort représentatif de l'ensemble, ne nous était parvenu (Pl. I).

Pour identifier cet objet conservé à la cure de Vouvry, il n'était pas indifférent de connaître, grâce au contrat d'apprentissage, le maître d'un Gerolamo Roncho sinon parfaitement inconnu. A elles seules, les données de la convention de construction n'auraient pas suffi à garantir l'appartenance du tabernacle au maître-autel de 1679-1680, soit son attribution au sculpteur d'Ornavasso.

On observe certes, sous le rouge des surfaces nues du tabernacle correspondant au « fond » de « véritable couleur de cinabre rouge » exigé dans le texte, la préparation blanche, avec gypse ou plâtre, prévue pour tout le retable. Mais par contre, on précise aussi que le tabernacle devra être, « en toute son étendue et contenu, doré », alors que seuls les éléments architecturaux et décoratifs l'ont été. Ils ne se détachent d'ailleurs que plus vivement sur le fond rouge, tandis qu'une dorure intégrale aurait noyé tous les détails et même les articulations⁴³. Il faut dès lors plutôt comprendre « toute son étendue » comme l'ensemble des parties formant le tabernacle, et le « contenu » comme les différents motifs, ornementaux et empruntés à l'architecture, qui y sont appliqués pour être dorés. Bon indice, la polychromie de la pièce en accord avec la convention demeure un argument trop général, toutefois, pour assurer l'identité du fragment conservé avec l'œuvre projetée. La comparaison avec Giulio Gualio s'impose pour trancher la question. Au préalable, une description sommaire n'est pas superflue.

Haut de 117 cm, large de 70 et profond de 48, le tabernacle de la cure de Vouvry consiste en pièces de bois tendres⁴⁴, assemblées pour la construction

doré, avec plusieurs statuettes et têtes d'angelots, est devisé à 10 pistoles d'Espagne : AC Vionnaz (aux AEV), P 215 ; à l'Abbaye de Saint-Maurice, en 1644, deux « cadres dorés », qui doivent être de petits retables, reviennent à 24 pistoles : AASM, tir. 69, paquet 5 ; à Muraz (commune de Collombey-Muraz), en 1679-1680, la reconstruction de la nef de l'église, voûtée, et avec l'art triomphal, revient à environ 13 pistoles (10 selon convention, plus divers suppléments), et un autel secondaire, refait, à 11 pistoles : AP Muraz (déposées aux AEV), P 70 ; enfin à Bagnes, en 1689, la convention pour l'autel du Rosaire prévoit 60 pistoles d'or, mais il s'agit d'une construction en marbre poli, blanc et noir, avec colonnes torses, qu'un sculpteur valsésien, Jean Baptiste Maltassoli, de Campertogno, s'engage à exécuter : Constant Rust, *Notes d'art et d'histoire au Val de Bagnes*, dans *Ann. val.*, 1949, p. 30.

⁴¹ Le paiement en trois termes, au début, au milieu et à la fin du travail est des plus habituels, de même que le délai d'un an pour réaliser tout l'ouvrage est banal, cf. DONNET, *Deux esquisses*, p. 507 et n. 10.

⁴² L'église paroissiale de Vouvry a été reconstruite vers 1820 ; il est vraisemblable que l'œuvre de Roncho a été détruite à cette occasion ; cf. *Kunstführer*, p. 405.

⁴³ Le tabernacle de l'église de l'Hospice du Grand Saint-Bernard souffre précisément d'une dorure complète, probablement non originale, qui étouffe au lieu de mettre en évidence sa richesse ornementale et iconographique ; il constitue en fait une exception parmi les tabernacles du XVII^e siècle en Bas-Valais.

⁴⁴ Nous n'avons pas cherché à identifier les essences respectives de la menuiserie et de la sculpture, qu'il sera plus aisé de déterminer lors d'une restauration.

et rapportées pour la décoration, et dont les surfaces visibles sont polychromées ou dorées. L'état de conservation en est exécrable, de nombreux éléments ayant disparu et l'ensemble se trouvant déparé ; en revanche, les parties conservées ont l'avantage considérable de présenter leur aspect original, c'est-à-dire de ne jamais avoir été entre les mains de pseudo-restaurateurs incompetents, ce qui a altéré tant d'œuvres dans ce pays ; original, mais non intact, ce qui reste du tabernacle a subi quelques atteintes, du temps et des hommes, sans que sa valeur en soit amenuisée : des mesures appropriées de conservation et de discrète restauration devraient être prises au plus tôt, pour éviter de plus graves dégradations ⁴⁵.

L'ancien tabernacle de Vouvry comprend trois étages, au sens architectural, qui constituent les trois corps de menuiserie dont il est composé. L'inférieur et principal, haut de 65 cm, est une petite armoire de plan polygonal, dont trois faces sont visibles : celle du centre est pourvue d'une porte, devant laquelle est placée une statuette du Christ de pitié (*Ecce homo*), haute de 27 cm et portée par une console à chérubin ; les côtés sont excavés en petites niches qui ont perdu leurs statuettes ; les angles sont articulés par des pilastres formés d'angelots-caryatides debout sur des feuilles enroulées en volutes et coiffés de sommaires chapiteaux ioniques, qui portent un entablement ; le soubassement timbré de médaillons n'a plus de plinthe ; la porte et les niches latérales s'ornent d'un riche encadrement, à crossettes aux angles supérieurs, fronton triangulaire sur les niches, festons et volutes contre les montants.

Le deuxième corps est une sorte d'attique, haute de 25,5 cm, de plan polygonal aussi mais en retrait sur le premier et masquée à sa base par la corniche de celui-ci ; ses côtés consistent en fins rinceaux végétaux sculptés en ajour, et des feuilles-volutes font office de pilastres, sous une architrave simple mal conservée.

La toiture de coupole qui couronne habituellement les tabernacles est remplacée ici par quatre volutes disposées en forme de baldaquin, mesurant 29 cm de haut, sans le clou qui fixait un Christ ressuscité, disparu ⁴⁶.

Comme la plupart des tabernacles baroques, celui-ci évoque par sa conception et son iconographie l'édifice à plan central le plus imité de la Chrétienté : le Saint-Sépulcre de Jérusalem ⁴⁷. Le plan polygonal est une variante des plus courantes au XVII^e siècle ; mais avec l'exemplaire de Vouvry on éprouve, au premier coup d'œil, le sentiment d'avoir affaire à une réduction des grands retables de maîtres-autels que Giulio Gualio a créés pour les

⁴⁵ Le principal problème consisterait à trouver une « destination » à cet objet qui n'a plus sa place dans l'église de Vouvry, et qu'on ne désire pas déposer dans un musée.

⁴⁶ Dès la fin du XVII^e siècle, il arrive qu'une croix remplace la figure du Ressuscité, comme au tabernacle précité de l'Hospice du Grand Saint-Bernard, mais l'iconographie post-tridentine des tabernacles prévoit normalement une statuette, d'ailleurs rarement conservée chez nous ; cf. le projet de Vionnaz, mentionné *supra*, n. 40, où est exigée et dessinée une « Résurrection », outre un « *Ecce homo* » (Christ de pitié) devant la porte, comme à Vouvry. Cf. aussi n. suivante.

⁴⁷ Nous traiterons de l'iconographie, de la construction et du symbolisme des tabernacles baroques dans une étude, en cours, sur les plus anciens exemplaires conservés en Valais romand.

églises d'Antronapiana (Pl. II) et de Tappia⁴⁸. On les appelle d'ailleurs en italien *ciborii* (ou même *tabernacoli*, comme nous l'avons vu pour Glis), parce qu'ils reprennent, dans une version monumentale, la morphologie des tabernacles post-tridentins. Rien ne permet de présumer que l'autel de Vouvry avait cet aspect ; l'Ossola, de son côté, n'ayant pas conservé de « petit » tabernacle de ce type, notre spécimen en acquiert une valeur et un intérêt documentaire accrus. Car l'examen détaillé confirme la première impression.

Le répertoire des formes architecturales et ornementales dans lequel puise l'auteur du tabernacle de Vouvry, ramène à Gualio. Certes, les angelots-caryatides sont communs aussi au Valsesia, mais ils représentent dans la sculpture ossolane une constante iconographique et stylistique du XVI^e au XVIII^e siècle⁴⁹. Un Christ de pitié semblable au nôtre revient, au même endroit, dans les deux grandes compositions précitées de Gualio. Les médaillons du soubassement, en forme d'amanche sur les piédestaux et aux cadres d'un style typique, trouvent leurs frères, ou leurs pères, dans l'œuvre de Gualio, et leur préfiguration chez Bernardi déjà⁵⁰. Quant aux encadrements de la porte et des niches, leurs prototypes ne manquent pas chez le maître de Gerolamo Roncho⁵¹.

Les parties hautes du tabernacle apparaissent plus personnelles, moins liées à l'héritage formel et stylistique trahissant dans le corps inférieur l'influence déterminante subie par l'élève au cours des années de formation. Joint à la bonne qualité de l'exécution, cet esprit plus créateur, qui s'exprime encore dans quelques autres détails, ne remet pas en cause l'attribution à Roncho de cette glorieuse épave du maître-autel de 1679-1680.

Aucun autre retable, ou fragment, conservé dans le Bas-Valais ne montre de caractéristiques comparables. Est-ce à dire que le passage de Gerolamo Roncho dans le Chablais valaisan aura été aussi éphémère que celui de Giorgio Bernardi — le maître de son maître — dix-huit ans auparavant ?

Conclusion

Il n'est pas surprenant de rencontrer un disciple de Giulio Gualio comme artiste itinérant, lorsqu'on se rappelle la situation de quasi-monopole dont jouissait ce maître dans l'Ossola⁵². Quelle autre possibilité s'offrait-elle

⁴⁸ BERTAMINI, *Gualio*, pp. 5, 9 (ill.).

⁴⁹ BERTAMINI, *Merzagora*, pp. 9, 11 (ill.) ; id., *Santo Stefano di Crodo*, dans *Oscellana*, 1976, p. 72 (fig. 11) ; id., *Antronapiana*, dans *Oscellana*, 1975, pp. 41-42, 133 (ill.) ; id., *San Brizio di Vagna*, dans *Oscellana*, 1974, pp. 117, 120 (ill.) ; pour le Valsesia, cf. DEBIAGGI, *Gli altari lignei*, fig. 3, 4, 6, 9, 10, 12-14, 16-19, 22-24, 28.

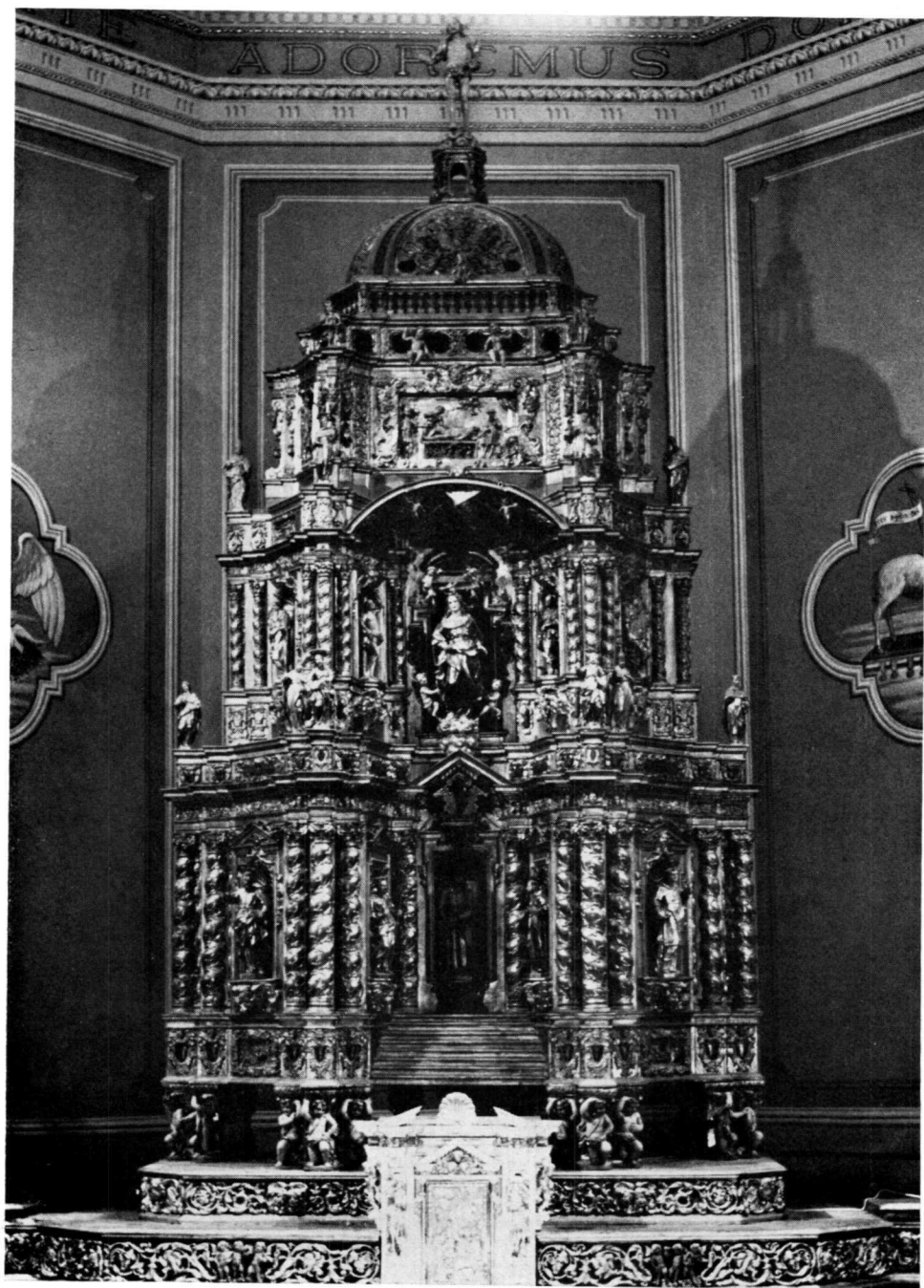
⁵⁰ BERTAMINI, *Bernardis*, p. 11 (ill.) ; id., *Gualio*, p. 9 (ill.) ; id., *Antronapiana*, dans *Oscellana*, 1975, pp. 41, 46 (ill.).

⁵¹ BERTAMINI, *Gualio*, pp. 5, 9 ; id., *Antronapiana*, dans *Oscellana*, 1975, p. 46 (ill.).

⁵² Sans oublier que le propre fils de Gualio, Paolo, comptait parmi ses collaborateurs et lui a succédé, cf. BERTAMINI, *Gualio*, pp. 6, 12 ; sur l'œuvre de Giulio Gualio identifié à ce jour, cf. aussi BERTAMINI, *San Lorenzo di Bognanco*, II, dans *Ill. oss.*, 1967, fasc. 4, p. 31 ; id., *San Lorenzo di Bognanco*, III, dans *Ill. oss.*, 1968, fasc. 1, p. 22 ; id., *San Brizio di Vagna*, dans *Oscellana*, 1974, pp. 120, 122, 128 ; id., *Antronapiana*, dans *Oscellana*, 1975, pp. 41-42, 45-47 ; id., *Oratori di Crodo*, dans *Oscellana*, 1977, pp. 105-111.



Pl. I. — Gerolamo Roncho : tabernacle de l'ancien maître-autel de Vouvry,
1679-1680.



Pl. II. — Giulio Gualio : maître-autel de Saint-Laurent,
église paroissiale d'Antronapiana (Ossola), 1686-1689.

alors à un sculpteur ayant achevé son apprentissage, s'il ne désirait pas travailler plus longtemps dans l'atelier patronal⁵³, que d'aller offrir ses services ailleurs ?

Il est plus étonnant que Gerolamo Roncho trouve quelque ouvrage, et quel ouvrage ! en Bas-Valais, au milieu d'une période où la résidence d'un sculpteur est attestée, à Saint-Maurice (de 1675 à 1688), et l'activité du même signalée en divers endroits du Chablais⁵⁴. Mais ce coin de pays n'est pas protectionniste dans ce domaine, à ce moment-là, et il n'en aurait guère eu les moyens, comme nous l'avons déjà constaté⁵⁵. Pourtant, à côté des sculpteurs francs-comtois, ossolans et « sédunois », qui ne séjournent apparemment jamais très longtemps, s'établissent plus solidement quelques menuisiers-ébénistes, originaires de Suisse centrale ou septentrionale, de Souabe, d'Alsace, mais aussi de France, et même de Neuchâtel⁵⁶, principalement à Monthey, à Saint-Maurice et à Martigny, les trois principales villes du Bas-Valais.

Dans ce fourmillement encore mal étudié d'artisans de toutes sortes et de tous lieux, la place modeste des Ossolans peut-elle être mieux définie, fût-ce provisoirement ? Il faut se remémorer d'abord l'importance passée des relations entre le Valais et l'Ossola, non seulement pour les riverains du Simplon, mais pour l'ensemble des deux pays. Au XV^e siècle déjà, les conflits n'ont pas offert l'unique occasion de rencontres entre Valaisans et Ossolans : une colonie considérable de « Lombards » venant de la région de Domo incommode les Martignérains au milieu du siècle, mais beaucoup étaient déjà installés dans la région depuis plus longtemps⁵⁷. La présence d'artisans ossolans, notamment à Orsières et à l'Hospice du Grand Saint-Bernard⁵⁸, aide-t-elle à confirmer cette prétendue vague humaine ? Les guerres de la fin du siècle, où le Valais

⁵³ Une situation comparable régnait déjà, de toute évidence, au long des belles années de l'atelier de Bernardi : BERTAMINI, *Bernardis*, p. 8, transcrit un contrat d'emploi de 1659, pour une année, entre Bernardi et Carlo Antonio Cairato, d'Arona, qui faisait déjà partie des cinq sculpteurs recensés chez le maître en 1656 (il avait alors 20 ans) ; bien qu'il s'agisse manifestement d'un renouvellement, on ne le précise pas. Les associations entre pairs, dont on a des exemples ou des essais en Savoie et en Valais, vers 1700, restent étrangères aux artistes de l'Ossola. Cf. M.-A. ROBBE, *Les retables de bois sculptés en Tarentaise aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Chambéry, 1939, pp. 120-121, et Sion, Archives de la Bourgeoisie (déposées aux AEV), tir. 171, n° 193.

⁵⁴ Dans un autre contexte, nous aurons l'occasion de revenir sur ce personnage, Jean-Baptiste Bourgeois, originaire de la région de Pontarlier et qui se serait rendu à Saint-Claude (Jura français) après son séjour valaisan. Cf. *infra*, n. 56.

⁵⁵ Au contraire de Fribourg, par exemple, où l'on a recensé au moins un cas flagrant d'étrangers évincés d'un ouvrage, cf. Gérard PFULG, *Jean-François Reyff, sculpteur fribourgeois et son atelier*, Fribourg, 1962, pp. 177-180. (*Archives de la Société d'histoire du Canton de Fribourg*, t. XVII.)

⁵⁶ Comme il n'y a pas lieu d'entrer ici dans plus de détails, nous renvoyons à notre aperçu provisoire : Gaëtan CASSINA, *Aspects de l'art baroque en Bas-Valais : sculpture et ébénisterie au 17^e siècle*, dans *Journal du Haut-Lac*, n° 75, 20. 9. 1977, pp. 1 et 5.

⁵⁷ Philippe FARQUET, *Martigny, Chroniques, Sites et Histoire*, Martigny, 1953, p. 207.

⁵⁸ AC Orsières, Pg 61 (1471, Richard Toux, maçon, d'Antronapiana) ; *Les comptes de l'Hospice du Grand Saint-Bernard (1397-1477)*, publiés par Lucien QUAGLIA en collaboration avec Jean-Marie THEURILLAT, *Glossaire* établi par Ernest SCHÜLE, seconde partie, dans *Vallesia*, t. XXX, 1975, pp. 267-268, nos 5209-5211, 5218-9 (1476, *Anthonius dou Gal de Domo Ysulle*, maçon).

échoue dans sa tentative de conquérir l'Ossola, semblent avoir refroidi les rapports pour longtemps.

Les liens se resserrent au XVII^e siècle sous l'impulsion du grand Stockalper, qui s'ingénie à réactiver le trafic par le Simplon. Et c'est au moment où son influence devient prépondérante sur tout le Valais que des Ossolans, et non exclusivement des artistes, reviennent exercer leur activité jusqu'en Bas-Valais⁵⁹. A cet égard nos sculpteurs, avec leurs commandes presque furtives, ne constituent que des épiphénomènes, malgré tout révélateurs par l'avantage qu'ils ont, de laisser des témoignages concrets, porteurs en plus d'un message esthétique et spirituel.

On ne saurait conclure ces quelques remarques sur des précurseurs sans un mot au sujet de leurs successeurs. Après Gualio, dont le fils n'a pas connu le même rayonnement, il faut attendre le début du XVIII^e siècle pour voir s'affirmer une forte personnalité : Pietro Antonio Lanti⁶⁰ (1679-1729) de Macugnaga (Val Anzasca). Par ses travaux dans la vallée de Zermatt⁶¹, il introduira son disciple Giovanni Maria Albasino de Vanzone (Val Anzasca), en terre valaisanne, où celui-ci, puis Carlo Maria, son fils, feront carrière, ainsi qu'en Savoie⁶². Le plus intéressant pour le Bas-Valais, où il reste à repérer les témoignages de l'activité d'Albasino fils, tient dans un dernier contrat d'apprentissage : celui par lequel, en 1728, Lanti prend comme élève un certain Giovanni Battista Buzio, dont la formation aura été continuée par Albasino père à partir de 1729⁶³. Nul doute, en effet, que ce Buzio soit identique à Giovanni Battista Bozzo de Vanzone, connu jusqu'ici sous le nom francisé de maître Botz⁶⁴. Sa présence est attestée de 1739 à 1761 alternativement à Martigny, à Orsières et à Saint-Maurice ; ses œuvres conservées en Valais feront l'objet d'un prochain article.

⁵⁹ Depuis 1670, des Ossolans s'occupent de la thérébentine dans la région de Martigny, par exemple : Martigny, Archives du Mixte, tir. 37, comptes 1658-1695.

⁶⁰ BERTAMINI, *Pietro Antonio Lanti di Macugnaga, intagliatore e scultore (1679-1729)*, dans *Ill. oss.*, 1968, fasc. 3, pp. 1-7.

⁶¹ A Saint-Nicolas (vallée de Zermatt), le 28 novembre 1717, Carlo Antonio Buchetti et Giovanni Giuseppe Raspino, deux apprentis (*famuli seu tirones*) de Lanti, se battent à l'auberge en l'absence du maître, qui obtient une audition de témoins un mois plus tard : AP Saint-Nicolas, B 2, Minutes du notaire Peter von Schalen, pp. 64-65. Renseignement communiqué par M. Bernard Truffer, que nous remercions de son amabilité.

⁶² *Kunstführer*, p. 317 ; STEINMANN, *Ritz*, pp. 177, 179, 192 n. 25 (première apparition de noms italiens en Haut-Valais relativement à la sculpture, selon l'auteur : 1721) ; Raymond OURSEL, *Art en Savoie*, [Grenoble], 1975, pp. 271-272.

⁶³ BERTAMINI, *Lanti*, p. 7.

⁶⁴ *Kunstführer*, pp. 395, 400 ; [Léon DUPONT LACHENAL], *Note sur maître Botz, sculpteur et doreur*, dans *Les Echos de Saint-Maurice*, 1930, p. 158.

CONVENTION
POUR LA CONSTRUCTION DU MAÎTRE-AUTEL DE VOUVRY
DU 17 SEPTEMBRE 1679¹

(AC Vouvry, déposées aux AEV, Pg 356, parchemin, 35,5 x 22,1 cm, original.)

In nomine sanctae et individuae Trinitatis Patris et Filii et Spiritus Sancti, Amen. Anno a nativitate eiusdem Domini sumpto labente millesimo sexcentesimo septuagesimo nono et die decima septima mensis septembris Vauvriaci, domi providi et spectati Michaelis De Nuce² dicti loci castellani, ibidem coram me notario publico subsignato et testibus subinsertis personaliter constituti fuerunt praefatus spectatus castellanus, sindici, jurati et communarii subdicti eiusdem communitatis et parrochiae praedictae Vauvriaci, utpote honorabiles Joannes Melley plani syndicus, Claudius Coppex es Enfants³ sindicus montis, agentes dicti sindici hoc in actu de laude, consilio et consensu tam praefati castellani, discreti Antonii Girod et mis notarii subscripti consiliariorum discretorum Claudii Bay, Claudii Parcet, Joannis Melley senioris, Michaelis Pot, Jacobi et Petri Bonjan fratrum, quam ex generali arresto aliorum communariorum ad infrascripta peragenda volentium et consentientium saltem maiori in parte dictae parrochiae et communitatis, parte ex una. Et honestus magister Hyeronimus Rong⁴ italus burgi Dornavas in patria Mediolani⁵, faber lignarius. Quaequidem praeconstitutae partes pervenerunt ad articulos, conventiones, clausulas et puncta sequentes gallico ydiomate descripti :

primo pro factura et constructione magni altaris dicti loci Vauvriaci (ut supra) ledit ouvrage ou autel sera parfait sans aucune diminution, voire plustost adjonctions de toutes ses pièces suivant le dessein représenté par ledit maître Hyerosme Rong, à sçavoir en son premier fond ledit maistre s'est obligé de le faire avec giz ou grayaz⁶ aprestée et composée, sur lequel fond s'ensuivra l'autre de véritable couleur de sinabre⁷ rouge et du melleur, depuis le dessus des portes de chaque costé de l'autel

¹ Nous nous sommes borné à transcrire le texte original sans en modifier l'orthographe, mais en résolvant les abréviations, en ajoutant les signes diacritiques et en introduisant la ponctuation là où elle ne risque ni de fausser ni de forcer le sens, en supprimant enfin les majuscules abusives.

² Michel de Nuce (1633-1682), propriétaire de La Tour de Vouvry, châtelain en 1669, 1675, 1678-1682 : *Armorial valaisan*, Zurich, 1946, p. 185 ; marié à Anne-Marie Supersaxo : *Almanach généalogique suisse*, 6^e année, Bâle, 1936, p. 924.

³ Ce sobriquet ne figure pas parmi les surnoms distinguant les différentes branches de la famille Coppex, énumérés dans l'*Arm. val.*, p. 68.

⁴ Qu'il s'agisse d'une francisation ou d'une graphie « phonétique » plus ou moins exacte, Rong à Vouvry en 1679 est le même que Roncho à Domodossola en 1665. A noter que des Rong sont signalés à Evolène depuis 1527 : A. GASPOZ et J.-E. TAMINI, *Essai d'histoire de la vallée d'Hérens*, Saint-Maurice, 1935, pp. 44, 97, 111 ; ils venaient de Gressoney (Val d'Aoste), où des colonies de Walser ont été repérées, de même qu'à Ornavasso, dont vient Roncho. Il existe aussi des Ronchi dans le Piémont.

⁵ *Burgi Dornavas* pour le bourg d'Ornavasso ; quant à *patria*, relativement peu usuel à cette époque, c'est la seule résolution que permette l'abréviation du manuscrit ; on parle généralement de l'Etat ou du duché de Milan.

⁶ Pour gypse et craie ou plâtre, cf. *Glossaire des patois de la Suisse romande*, publié sous la direction d'Ernest SCHÜLE, t. IV, Neuchâtel, 1961-1967, pp. 501-502.

⁷ Pour cinabre : « Sulfure de mercure d'une couleur rouge vermillon », selon Louis RÉAU, *Dictionnaire illustré d'art et d'archéologie*, Paris, 1930, p. 109.

en haut le tout sera doré par son entier à dite de maistre de sa vacation, comme aussi le tabernacle du mesme en toute son estendue et contenu doré, le cordon de la voûte le fera de stouc⁸ doré comme le reste, lesdites portes de chaque costé de l'autel seront marbresées⁹, couverte de faustons¹⁰ et autres ornemens et embelissement colorisé, comme aussi le bas de la fenestre et autres places qui se pourriont treuver vides depuis le plan de la fenestre en haut dans tout ledit autel, et rapporter toutes les pièces dudit autel au vif suivant le dessein exposé et par ledit maistre représenté.

Pour laquelle construction estant faite lesdits sindiques de l'adveu et consentement des susnommés chastellain, conseillers et jurés ou charge-ayant de ladite communauté payeront audit maistre sculpteur la somme de soixante-cinq pistoles d'His-pagne ou leurs valeur, à sçavoir la moitié en denrés au prix raisonnable du marchez pendant ledit travail et ouvrage, à sçavoir les denrés depuis la Saint-André¹¹ proche venant, dans demi-an et au bout de l'année ladite besogne et travail finie et achevée le restant de l'argent, à sçavoir estant rendu et achevé en sa perfection suivant les conditions susdéclarées.

Item lesdits sindiques ou communauté fourniront tout le bois et le fer nécessaire pour cet œuvre et le rendrons sur la place avec les utensiles et un charriot de vin rouge et un quintal de fromage ; le susdit maistre s'obligeant de rendre fait ledit ouvrage en son intégrité et valeur comme sus est dit dans l'espace d'un an depuis ladite feste de Saint-André proche venant commençant et en tel temps finissant, laissant le surplus à sa bonne discrétion.

Quoniam ita inter praedictos homines dictae communitatis onus habentes et praedictum magistrum Hyeronimum Rong actum pro dicta constructione dicti altaris facienda extitit promissionibus et renunciacione in talibus apponi assuetis, ubique supra, ita per me notarium subsignatum pronunciatum fuit hoc praesens instrumentum praesentibus honestis Francisco Calliet parrochiae Vallis Illiaci incola Vauvriaci et Andrea Chobaz ex Aquietis parrochiae Portus Vallesii¹², testibus ad praemissa audienda vocatis et rogatis¹³.

Et me Josepho De Nuce Vauvriaci notario publico, in fidem, robur et veritatis testimonium omnium praemissorum fideliter signeto meo solito subsignato.

Josephus De Nuce notarius publicus.

⁸ Pour stuc.

⁹ Pour marbrées : peintes en faux-marbre.

¹⁰ Pour festons : guirlandes de feuillage, de fleurs ou de fruits.

¹¹ Le 30 novembre 1679.

¹² Les Evouettes, commune et paroisse de Port-Valais.

¹³ Exceptionnellement dans une convention de ce genre, le curé ne figure nulle part ; c'était alors le chanoine du Grand Saint-Bernard Mathieu Perret : TAMINI et DÉLÈZE, *Vallesia Christiana*, p. 135.

Photographies :

- Jean-Marc Biner, Bramois, pour les Monuments d'Art et d'Histoire du Valais (Pl. I).
- Tullio Bertamini, Domodossola (Pl. II).